

# 絵画制作考 I. モノクローム (2)

松 田 俊 哉

## (1) 西洋絵画<sup>(1)</sup>

### e. 変容・形象・気配〜ルドンとブレダンの石版画

光と色彩の連動を具体化する印象主義は、極めて感覚的な絵画運動だった。彼等は価値を外界の光に置き、そこから別の実体を引き出そうと試みている。たとえば、クロード・モネの「積み藁」や「ルーアン聖堂」の連作で表現したのは、彼のいう「瞬間性」である。自然の光を受けて変化する色彩の印象を、感性に忠実に記録する作業は、時間を画面へと留めていく。移ろい易く網膜上に留め難い光と色彩はモネの感性に肉迫し、時間を出現させた。このとき、彼にとって時間は観念を超えて有機的なものに映ったであろう。だが、印象主義の画家達が視界を外に向ける限り、彼等は対象を内には求めていない。彼等はあくまでも外界の眼に見えるものだけに限定し、見える世界から情報量を増やすことに専念する。

他方、同時代のフランスに、外界の分析には背を向け、ひたすら内界に沈潜し、感覚の微妙な複合により世界を暗示する流れがあった。それはオディロン・ルドン(1840~1916年、フランス)を代表とする象徴主義であり、彼等は心の奥に潜む不可視の対象を感じとり、形象化することを標榜した。この視点はドイツ・ロマン派の画家カスパー・ダヴィット・フリードリッヒの「まず精神の眼でタブローを見るために、君の目を閉じるがよい」(引用1)との考えに通ずるものである。「目を閉じる」とは見える像に囚われず、想起することに他ならない。ルドンの場合、想起は微視的な抽象形状(顕微鏡内の観察)をきっかけに、自然の内にある原初的な生命萌芽のイメージ表現へと繋がっている。

「おそらく花のなかに最初の視覚が試みられた」(図版1)。ルドンの石版画には人間を含めた動植物形態の混合イメージが形象される。それらは現実的形態の変容形であると同時に、非物質の内的自然形態でもあり、自ずと空間には現実と非現実の境界はなくなる。一切の現実的存在は根源的存在の原理に従って分化したものだと思えば、外界と内界の連続運動の現れとしての比喩的形象は、混沌の中で実在感を増す。このイメージ生成はルドンの黒の色彩観と重なるように思える。根源的存在から分化された現実的存在の色彩を、原理に従い元に戻していくと黒に集約され、逆に、原初の黒から現実の色彩に転換される、というようにルドンの黒の原理を想定してみたい。となれば、ルドンの形象世界は物理的状況の限りではなく、黒白の形象は外部から光を与えられ出現するというよりも、光

を発する状態にある。

ヘッセの「合理的に入りくんだ珍しい自然の形への帰依によって、我々のうちにこのような形象を生ぜしめた意志と我々の内部との一致の感情を作り出す」(「デミアン」より)のように、形象は帰依の陶醉や驚嘆すべき根源への興味が、生命力を発揮し、光を放つ内的自然の新たな出現を示唆する。頻繁に現れる首や眼球といった不安に浮遊する形象は、一度死の状態に還元されたのちの、内界の温度を孕んだ黒のなかで再生された発芽の記号である。形象は黒の中にある色彩をより濃厚にし、混じり気のないルドンの黒は、背後に不可視の色彩を帯びることにより輝きを増す。また、微視的世界にある生と死の連続性を契機に、ルドンが無彩色という最良の色彩を見出したとも言える。いずれにしても、黒がイメージの形象化を育む有機的役割を果たしたのは確かである。

根源の実体化という無彩色表現にみえる、終りと始まり、内と外、死と再生の連続性といった二律背反性は、のちのシュールレアリズムの原理を予感させる。自我の深層の掘り下げや無意識からの開放、定義されることのない精神的刺激という視点は、集合的無意識の表現に繋がる。この可視の背後に不可視の像を重ねていくルドンの方法は、20世紀の混迷する人間社会へと引き渡された。また、他の象徴主義の画家たちは往々にして演劇的・物語的要素を特徴とするが、ルドンの石版画は無彩色の明暗の関係にのみ焦点を絞る。混合、或いは、分断された再生への形象に有機的機能がみえても、情緒性を十全としない。黒の緊張感や高密度性、フォルムを生み出す光の構成力といった造形性の充実が、不要な感情を阻止しているからと思われる。それが却って孤独で寂寞とした黒の生命力を醸し出し、形象の現実感を高める。

同じ象徴主義の画家グスタフ・モローが舞台装置の構成において、色彩と絵肌の盛り上げで場の空気を表出しようとしたのに対し、ルドンは内的な光さえあれば、どこにでも場の状態を実体化し得たのである。それを可能とした内的自然全ての色彩を内包する無彩色について、こう語っている。

「黒は最も本質的な色彩である。(中略) なにものもそれを穢しはしない。黒は目を楽しませないし、肉感性を呼び起こさない。それはパレットやプリズムの美しい色彩よりも、はるかに優れた精神の代弁者なのだ。」(引用2)

ルドンの言葉は、全ての色彩を混入していくと限りなく黒に近づく、という色彩化学を語っているのでは無論ない。これは黒が他のいかなる色彩にも成り得る色であるという、黒の有彩色に対する優位性を意味する。黒のなかに全ての色彩を見ていた、つまり、彼にとって黒は色彩の根源であったことが判る。また、「精神の代弁者」とは、ひとつの黒で全てを表現できる、とする彼の黒の本質に対する端的な理念である。

だが、1890年頃を境に彼の絵画は無彩色から有彩色へと移行し始め、ついには豊潤な色彩絵画となっていく。この対極的な転換は、黒を極限にまで押し広げていった結果、黒の持つ全ての色彩が自然と放出されていったとみる。これは内包

された色彩の欲求が具体化した表現であり、画家の表現過程からみれば、その流れは必然的であったのかもしれない。また、現実的存在と根源的存在の分化の原理に基づき、奥行きを判然としない黒い淵から分化された、新たな次元である立体的空間のために、求められた有彩色であると捉えられる。変化についていえば空間性であって、有彩色化はそれに対応した結果である。ルドンは黒を捨て去ったのではなく、黒の内実を露出したに過ぎない。

ルドンに黒の啓発を示したのは石版画家ロドルフ・ブレダン（1822～85年、フランス）であった。ブレダンの場合、黒は知覚不能な気配を抽出するための色彩であったように思われる。黒の短い線描の集積が気配をフォルム化し、驚異的な微細度をみせる。この陰影の集合は鋭い神経と観察眼、卓越した技術をもって、ようやくこの密度を保てるのである。この細部の膨大な集積は、カタログ的羅列にある個々の象徴的モチーフを特定の方角へと導く。それはマスの斑点や滲みに転換された気配の視覚化であり、新たな現実の出現である。しかし、新たな出現は偶発的なものではなく、現実のものを正確に観察し、理解するなかに見出した主題に基づいている。具象的な外界と抽象的な内界を、デッサンによる微視的実体化を経て、視覚の限界にまで突き合わせたのである。

代表作「善きサマリア人」（図版2）に限らず、主題は表象化した形態間の気配に映し出される。それは自然界の種々様々な対象を拾い上げ、有機的な黒の集積に転換した、フォルム間に生成する現象の変容である。変容とはひとつの場に示される状態をその限りとしない。となれば、黒の集積は生態系の特定の状況で、生と死の連続が指し示す時間の断面であることが判る。このとき、気配は変容にともなう時間となる。人間や自然物が表象の点景である理由はそこにある。空間構成も同様で、この作品でいえば、やや明るい中心部が構成上の消失点であっても、モチーフ群のマスのにおいてそれ以上の価値は与えられていない。この意味で、黒は等価性をもたらす色彩であるといえる。それによって個々は連続し、密度を増していく。黒は事象の特性を均一にし、先入観を払いのけ、主題を鮮明にする有効な働きを示すのも確かであろう。結果、複雑な陰影表現に現実の裏側を映し出したのである。

このような外界と内界の接点を通して、気配を実在化する彼の企てをみると、表現とは現実と根差す以外、方法がないことが判る。ブレダンはいかなる制作にあっても、現実から離れることはなかった。現象の源泉への接近方法は、見えるものを手立てとすることなのである。見えるものを具体化する印象主義と、比喩化する象徴主義を分けるのもこの点にあり、現実の観察は分析か想起かにより指向性を違えることとなる。ブレダンは現実観察を想起に移し変えていった。ハイデggerにならえば、形而上学の根本的な存在論的行為は想起であり、想起自体の中に感覚を復元できるのだ。現存在の有限性が忘却性にある限り、ブレダンは想起自体を制作にする必要があった。彼の観察眼は存在を明らかにするため、徹

底して微視的にならざるを得ない。素描家としての強靱な微視的描写は、石版画の描画手段という素材の特性により力を発揮し、無彩色の陰影はイメージの豊富な情報量を示す。黒白による色彩表出に絞れば、ルドンよりもブレダンの方が先駆であったという方が正しい。ブレダンは現存在を無彩色に還元し、そこを起点として、物理的な微視観から非物理的な巨視観へと打ち立てた。

#### f. 凝縮と簡素化～ムンクの木版画

エドワルト・ムンク（1863～1944・ノルウェー）の素描や版画はタブローへの準備というよりも、タブロー制作途中や完成後に作られたものが多い。これは現実の重層性の実証であり、象徴主義的思索の深化のための同一主題・同一構成の反復表現とみる。この同一的表現の連続は、ある体験を精神的次元で伝達する試みである。そこには表現主義的な内面感情の全面的表出と、色彩や形態の比喩が錯綜している。描かれる対象の状態は、時間と空間による限定された場面を超え、情緒や体験そのものに迫ろうとしている。このため自然主義的手段や明確な形態表現は十分でなく、気分支配された造形となる。自ずと全体的印象を損なう写実的な細部表現は払拭され、表現的要素の強調にともない情緒が押し出される。彼の表現が営みや体験と直結した現れであるのは、同一的表現の反復により、さまざまな本質的側面への洞察を常としていたからに他ならない。

ムンクの自己体験的表現は行動や状況を描写せず、ある内容や精神を象徴するとした。対象を普遍的に捉え、共有されるべき生命過程の一環として観察し、人間に適応する感情や精神を解釈していくのである。同一的表現の多様性は解釈の痕跡といえる。生命過程の主題となる病氣と死、愛憎、男と女、不安や絶望、歓喜などにまつわるさまざまな動機に造形的形態を与え、解釈は表現という思索に繋がった。

解釈の例を木版画「接吻」四点（図版3～6）でみてみたい。この表現については、色彩の簡素化と様式化、強烈な表出性、細部の省略と全体的な気分的表現の重要性、何よりも伝達要素が版の持つ能力に合わせている点に注目したい。これは、素材からの表現内容と、素材感を生かした表現との二つが考えられる。素材表現は制約が前提となり、制約は技術面や機能面を規定し、規定は作家に表現の規律や効果を求める。だが、制約と自由は不可分の関係にあり、この場合、ムンクは木版画の特性を生かした、表現要素の簡素化を行っているのも確かである。彼の一眼気分的な表現は、その点、意図的である。

この連作はモノクロームによる同一形態（男女の接吻状態）を基本とする表現である。同時代のマックス・クリンガーは版画「接吻」を愛の過程の一行為として捉えたのに対し、ムンクはそれを愛の本質として解釈している。その本質を自己喪失とみるムンクは、連作を通じて各人の人格的・肉体的特徴をとどめず、輪郭を失い溶け合った状態を形態化している。解釈を概念と捉えれば、「接吻」ⅠからⅣに進む過程のなかで、概念の簡素化が木版画の特質を借りて深化する様が

みてとれよう。強く結合する密度の濃い一塊のシルエットとなった形態は四点を通じて共通するが、Ⅰにおける波打つ曲線による、僅かながらの現実空間の存在、Ⅱにおける有機的な曲線を刻んだ空気表現、Ⅲでは木目模様を装飾的要素として生かした硬軟の対比、Ⅳに至っては背景が完全に切り落とされ、白紙に二人がひとつの形態としてのみくっきりと浮かび上がっている。

この精神の事物的側面としての形態反復表現のなかで、彼は具象表現の可能な限りの単純化を行っている。単色平面による簡略化の過程は、形態の強調に比例した主題の変化であり、相手の内に自我を見出すことで雌雄同体的に自己同一化するというムンクの解釈を、自己喪失の具体的形態を通して、Ⅳの陰影の形態表現で帰結した。それは事物から離れ背後に向かう過程に見た、凝縮した男女存在の一形態である。表現が営為と同質にあることを実践したムンクは、概念の解釈を方法論とする制作を常とした。その多くがモノクロームの木版画や銅版画表現に試みられたが、油彩画の色彩表現も彩度は低い。総体的にみて、ムンクの無彩色は簡素化過程の色としてだけでなく、気候風土の反映であるのも確かである。

#### g. 第三者の視点～カロの銅版画

外界の事物を見分けるとき、たとえば三次元の奥行きが錯覚であることを実感するのは難しい。自己の視点と対象点の間でのみ相対視する透視図観、つまり、一方向的な固定視野でしかないことが判るだけである。色彩については、一人称において見ていると思ひ込む色が、三人称に立って、はじめて知覚する色となる。絵画でいえば、有彩色を無彩色に還元して、はじめて対象の本質を知覚すると言い換えてもよい。つまり、人は外界を理解しているに過ぎない。眼は単に見る機能を果たしているだけである。だが、知覚は量塊や構造、遠近、色彩といった全ての要素が錯覚であり、現実が巧妙に仕上がっていることを教えてくれる。

ジャック・カロ（1592/93～1635・フランス）の銅版画を、知覚性の観点からみていきたい。

古典絵画の性質のひとつに正確な現実の再現がある。カロのモノクロームの場合、それは報道写真に比較し得るリアリズムをみせる。カロの「戦争の惨禍」連作は大小各々18枚と6枚の版画集であり、三十年戦争の証言として、殺戮や餓え、退廃、混乱の入り混じった図録となっている。そのうち「吊るされた人びと」（図版7）をみると、確かに彼が実見した光景を刻んでいるには違いないが、正確な記録にしては構図が効果的で、表現は意図的である。しかし、この演出は制作者の表現観に基づく事実の強調であり、版におこすための方法論とみるべきであろう。事実の再現でなければ、ここではリアリズムは理念に近づく。

ゴヤと違い不条理の告発者としての位置が、画面の外にある点にも注目したい。ゴヤの視点は自身が画面と一体化するのに対し、カロのそれは第三者としての立場をとっている。制作者はこの位置から加害者を告発するのではなく、犠牲となる被害者を通し、人間存在の意識を抉ることとなった。カロは故郷ロートリンゲ

ン地方が陥った戦災の惨憺たる状況を知っている。ということは、ゴヤと同じく戦禍は身近な出来事であったといわねばならない。だが、彼の経験は事実に入没せず、生々しい状況との隔たりを生むことなく、真意の抽出作業に徹する姿勢を崩さない。

黒の線描は彼に他者的視点を与えた。それは知ることを客観的に語る場を約束する。色彩の生む現実感や感情移入、より細かな具体的描写、色による一切の誘惑と情景の陶酔といった主観性は、表現意図を違えるであろう。また、伝達機能の側面を持つ当時の版画を思えば、主観性・情緒性は表現の焦点を不明確にしてしまう。ここでの黒は感情の排除というよりも、感情の集約機能を果たし、全体像の把握に有効である。媒介者としてのカロは情感に訴える色彩に頼らず、無彩色による客観的立場をもって一層の主張を獲得し、それを伝えている。

感情を抑制した線描は死を物として版に刻む。眺望的画面のなかで、個々の死は陰影表現のうちに、人格の痕跡を留めない物体にみえる。処刑された人々だけでなく、執行の側や群衆までもが線描の濃淡表現に還元され、その塊は密度となって我々の意識に迫る。しかも、線描は事実の内実を素早く写し取らんにばかりに激しく、的確であり、線の動きには無駄がない。形態表現は即物的ですらある。こうして、西洋絵画における生命の象徴としての樹と、物体に捉えた死の概念、即ち、有機性と無機性を対比する。カロは対象を客体視する無彩色を活用し、見る側の意識の転換を図り、視覚から触覚へと移されるものとしての死を、連綿と続く一回限りの生という現実感と対応させる。逆にいえば、視覚から触覚への作用は、見る側が生をより実感させられることに他ならない。カロのモノクロームはその媒体となる。

#### h. 光・動勢・時間～スーラの素描

印象主義が感覚的・感情的な性格を持っていたのに対し、新印象主義のそれは理性的で、技法や方法論は科学的であった。後者は前者の延長線上として、反動的現れをみせる。とはいえ、新印象主義は印象主義に多くのものを負っており、絵画主題や原色表現をみればそれは明らかである。だが、新印象主義の画家ジョルジュ・スーラ（1859～91年・フランス）は、特に色調分割をより厳密に、科学的裏付けのあるものにしようとした。印象主義の直感的表現を否定し、色彩論に照応した合理的配色に徹底した訓練を重ね、即興的・偶然的な考えを全て排除している。色彩や構図を含む造形の課題の一切を、考え抜かれた数式のように決定する。更に、幾何学や視覚生理論などを絵画に応用している。

このスーラの方法論を前提に、モノクローム表現をタブローに至るまでの周的な計画をみせる素描において考えていきたい。

結論からいえば、素描の蓄積はタブローの全容を表している。ここには、完全なタブロー像を決定したのちの画面分割した全ての素描という見方と、素描を重ねそれに基づき大画面を構成するという見方の、二点がある。制作は戸外で即興

的に行われるだけでなく、それらを室内で蓄積する過程へと進む。結果、タブローは垂直線と水平線により幾何学的に仕組みられ、冷静に計算された構成は安定感のある調和に支えられる。だが、印象主義の感覚的な自在性はなく、感情が薄れ、当初の素朴な感動が失われてしまうのは、方法論からくる必然と言わねばならない。

予備的・習作的段階としての彼の素描は、タブロー像を制作全行程の初期に具体化している。素描は既に完成をみているといってよい。それは対象の入念な明暗と濃淡描写として現れる。モノクロームがポリクロームの色彩の光輝と調和を、最大限に確保するためにあるのは明白である。有彩色に移し変えればそのままタブローになる素描の緻密さは、印象主義の過度の感覚性に対する反動であるが、同時に、新しい絵画表現を古典主義的性格に求めた執拗なまでの方法的・実験的探究でもあった。

その成果はタブローの点描法を生み出すこととなる。スーラの点描は色彩分割の現れとして、その実体は色の効果による光の表現にあった。彼はそれを無彩色の素描の段階で全て検証する。色彩の原点は光の捉え方であり、それにより色彩の価値は左右されるからである。タブローの全容を素描の時点で具体化する在り方は、モノクロームをポリクロームへの基盤とする考えであり、有彩色を完全に視野に入れた無彩色の素描は、実験を超えて完結している。

素描の繊細な造形性と厳格な明暗法は、光の柔らかな調子を最大限目指した詩的な表現に向けられる。寧ろ、秩序と静寂を生む確実な手段が、色彩理論という科学的厳密さを必要としたというべきなのかもしれない。見事なまでに調和のとれた柔らかい画面を支えたのは、こうした理知的・客観的方法論である。この緊張感が生む抒情性という絵画手法を、「草の上に座る麦藁帽子の男」(図版8)と「釣りをする女」(図版9)の二つの素描に見ていく。それぞれ「アニエールの水浴」と「ラ・グランド・ジャッド島の日曜日の午後」のための習作からである。

「草の上に座る麦藁帽子の男」では、斜め上からの光がすうりと伸びたすねの部分で最も彩度を高く、次に腕、そして体という順に、同程度の明度でも彩度を違える表現をとっている。素描の彩度の階調は、タブローにおけるこの男の空間的位置や構図、対象の尺度関係、色調の階調を前提としている。つまり、素描のすね部分の高彩度はタブロー全体との関係から捉えているのである。このことからスーラの素描は、調子の階調と彩度と質感を特長としており、従来の形態を分析するモノクロームではなく、光の分析に重点を置くものであるのが判る。

「釣りをする女」もタブローでは左下がりに傾斜する左端に位置しており、画面全体の光の移動性に対応した表現といえる。この左下がりの物憂えた影絵的素描は、輪郭の不明瞭さや形態を犠牲にはするが、それによって得られる午後の柔らかな光と静謐さを表出しており、黒から白への微妙な移り変わりは対象の見えない重心移動を伝えている。光の捉え方は瞬間の映像を時間の流れに変え、空間に固定化することを可能とし、一瞬の光は時間の断面と一体化する。理論的な微



妙な階調は、あらゆる動きや光を永遠性という形態に変えるためにあった、といっても過言ではない。

スーラにとって素描の階調や濃淡が、タブローの色調であったのは間違いない。これを基本に、全ての作業は目に映る世界表現に繋がる表現として、終始、論理と感性の統合的实践に反映された。彼の作品群に示される昼と夜の光景、屋内と屋外、自然と人工の照明、静的と動的画面といった対照的主题は光による世界表現として、光の客体化のために選ばれている。このように、全行程に渡る用意周到な作業と理論は連動し、スーラは無彩色の階調のなかに光や動勢、時間を造形化したのである。

## (2) 日本絵画

西洋絵画のモノクローム表現の多様性は日本絵画には求められない。それは西洋絵画の主義・思潮の合理的系譜とは対照的な流れだからである。そこで、本項ではモノクロームの種類別論述を避け、日本絵画のモノクローム性から読みとれる特性を考察していく。いささか論点を先取りすることになるが、日本絵画のモノクローム性には「間」という問題が大きく横たわっていると思われる。これは絵画に限らず、日本美術総体に広がる大きな主題でもある。

(1)で述べた西洋絵画の合理精神の系譜は、絵画を豊富な二元論で探求した流れであり、表現は多面的である。西洋絵画はこのなかで、結局は、自己探求とその方法を身につけてきたといえる。方法論は解釈を必要とするが、表現者は自己の目指す何かに対して、複雑で漠然とした認識のなかから最良と信じる解釈を抽出していくものである。また、作り手は、見る側と見られる側との関係を建設的にし、表現行為の認識を迫られる。そのためには、何かを規定せざるを得ない。この反復が別の何かに対応し、新機軸という新たな規定を見出す。それがあらゆるものへの理解に繋がるとの見方があった。そして、この規定を西洋絵画は標榜した。

だが、理解は新たな質問を制作者に与えていく。つまり、理解は探求への手立てであることがわかる。肯定と否定の仕組みの連続が西洋絵画の系譜となるのはこの点においてである。分析と考察が機能し、規定が生む別の規定とその連続性にある絵画が19世紀以前の在り方だったと総括したい。このように、自己と他者を相対視し、二元論のなかで恒常的な自己を貫いてきた西洋絵画。対象と対峙しながらも規定を明確にせず、自己と他者の相互関係を対象に置き換え、その両義性を一元論のなかにみた日本絵画。後者の特性が顕著となる水墨表現を考察する。

### a. 山水画における日本と中国

冒頭に示した「間」であるが、これを自己も自然も共に、個人と世界との境界に生起する出来事として考えていきたい。それを「見る」と「見られる」という表現の相互主体性に移すと、描く行為はこれを表層化し、自己の根源的な自発性



という生命が、「間」にその在り方を見出していくと思われる。人は単独の個にとどまらず、個は恒常的な関係のある全体との活動に支えられる現実感を共有し、個としての自己と全体としての自己は、不可視の空白に働きかけを置く。それを両者が同時に成立する「間」の在り方として捉える。それは、生きとし生けるもの全てに対して感じとられるものであって、日本的な自然もそこらあたりに見えてくるかもしれない。

そもそも、「間」の起源は正確ではない。日本絵画史でみると、平安期の絵巻頃から意識されてはいるが、より前面に取り入れられてきたのは、室町期の中国山水画移入からしばらく経ってのことであろう。だが、中国山水画には「間」はなく、余白表現は現実感を明確に意識させる。それは構築的な空間認識に裏付けられており、描かれていない部分は、他の描かれている大きな部分の接続であるからだ。その意味で、日本の方は余白が充実しているが、中国の方は多くは描かれる方が主体である。

中国山水表現の背景には、ものの存在は空洞であって、そこに気が充満するという生命観、いわゆる、容れ物としての「空」が思考の原形にある。この空洞性をかたちにしたのが中国山水画である。しかし、日本人の風土性が唯一受容できた南宋時代の水墨画は、江南地方の湿潤で柔らかい自然観を反映した表現にあり、日本の山水画はその強い影響を受けることとなる。このなかで室町期以降、「空」から「移」の視点が生まれ、移行の瞬間をあらゆるものに感知するという平安期からの情緒的感性と交錯し、「間」が意識されてきたとみる。中国的な空洞感覚に対する、日本的な余白意識である「間」が明確となるこの時代、その特長は建築や庭にも顕著となる。それ以前の結界という空間意識から離れ、周囲を取り入れることにより、点と点の距離感が重要性を帯びていくのである。水墨画や障壁画も同様に、この流れのなかで「間」が導入されていく。

ここで、日本と中国の山水画を造形的観点より整理してみる。

1. 空間性について。大和絵以来の日本人の美意識が、情緒的要素の強い絵画形式に慣れ親しんでいたため、中国の自然主義的再現性の強い山水画観とは隔たりがある。それは、三次元的空間表現性にある中国山水画と、そこから除々に離れ、二次元的空間表現性にある日本山水画との違いである。大和絵以来の平面的・装飾的造形や抒情的性格が日本絵画の強い伝統を形成しており、中世の日本山水画にもそれが色濃く反映している。
2. 対象表現の違いについて。対象への求心力や1.の統一された立体的構築性、対象表現の擬人化と呼び得るほどの性格的表現をみせる中国山水画。対して、求心的対象を置かない画面構成、即ち、中心となるべき一次的対象や二次的・副次的背景も、同等の価値をもって示され、対象の叙情的な動勢が形成される日本山水画。

3. 余白について。余白が大きな意味となる日本山水画は、「間」を表現の根幹とする傾向があり、余白は抽象的である。中国山水画の余白は1.に示す空間構造の部分的表現傾向にある。つまり、物理的再現のための空白として機能しており、余白は具体的である。

中国山水画は存在の原形を具象化し、日本山水画は存在の流れを抽象化した。同じ水墨画法でありながら、前者と後者は著しい違いをみせる。両者の剛と柔、縦の構造と横の構造、立体性と平面性、空間意識など、各々の性質はそのまま絵画観を違え、それは自然観や人間観を含む世界観を反映する。その背景に気候風土や歴史の違いがあるのは言うまでもない。また、1.にあるように、多くの中国山水画は造形性を文節し統合する西洋絵画に近似性を持つ。文節は独立した世界であり、意味の現われである。中国山水画が分節化の表現にあるのは、存在の原理に従わせた結果である。日本山水画の場合、存在のかたちよりも生命力の流れそのままに表現が向かうため、造形性はそれぞれ独立せず、意味は対象を介した情緒に内包される。したがって、中国的造形性は形と力の構築が認められるが、日本の方にはそれが希薄となる。正しくは、日本の山水画はその種の構造力や造形の骨格を必要としなかった。唯、移ろいゆく気の変容そのものを表現としたのである。

#### b. 素材表現

水墨画は墨の濃淡と筆勢を基本とし、簡素化された技法手段を用いる絵画である。この表現は素材の特性抜きには考えられない。

水墨表現の支持体は料紙と絹があるが、ここでは前者を問題としたい。一般的に西洋絵画の紙を支持体とする表現は、顔料と紙の反発を利用した「弾く」原理に基づく。対して水墨画は、墨が料紙に「滲む」のであり、物理的にも墨と料紙は一体化する。また、水墨の濃淡や滲みなど多様な表現が、全て媒体である水の加減だけで行われるのは、水墨画最大の特徴といってよいだろう。料紙については、麻・楮・三つ桎が材料となるが、表現の指向により使い分けがあった。そして、素地処理の技術として、一部の例外を除き膠礬技術を用いることが多い。この点、膠による墨の滲みの制御次第で表現観と技術面とが兼ね合う程、水墨画は素材自体が表現となることに注目すべきであろう。また、道具である筆や藁、竹については、運筆の緩急や方向性、筆圧の大小がさまざまな要素と絡んで、自由で幅広い表現力を示す。これら紙、墨、水、筆の簡潔な素材感に集約される水墨画は、素材を生かし、或いは、素材に即した絵画表現である。

自然に最も近い表現が最良の芸術形態との見方をするならば、自然の能力そのままの表現手段や素材性にある水墨画は、その形態の一典型である。自然物から生まれ、自然物に交わる造形言語として、機能性・審美性ともに最も洗練された絵画といえる。

### c. 「松林図屏風」の無形表現

「間」を考えると、現代の我々は時間と空間の概念を持っていく。厳密にいうと、近代19世紀中頃になって、日本では初めて「時間」と「空間」の概念が区別された。要するに、「間」のあとに「クロノス+間」（時間）と「ポイド+間」（空間）の概念が導入されたわけで、合理的文節の立場から水墨画の造形観を捉えるのは無理がある。水墨画を含め障壁画や建築など、室町期から江戸期の日本的表現の「間」には、時間と空間が文節されることなく、ひとつの時空間としての一体化を示すからである。特定の文化と時代は、その民族を形成する気候風土と緊密な関係を結ぶが、19世紀中頃まで連綿と受け継がれてきた時空同質性としての「間」も、長い年月を経て培われた情緒性の強い思念に裏打ちされた非文節的・非構築的な在り方であった。そのひとつの現われが水墨画の、全ての「空<sup>うつ</sup>」を「移<sup>うつ</sup>」として流れ行く森羅万象の表現なのである。

それを長谷川等伯（1539～1610年・日本）の「松林図屏風」（図版10）を例にみていきたい。南宋末期の禅僧・牧谿の画法を摂取し、ついにそれを突き抜けた、一元的表現の最たるものとして取り挙げてみる。

ここにあるのは白と黒の滲みによる大気の表現である。松林は単なる影の表現であって、かたちの表現ではない。松の存在は濃淡に埋没した滲みとして示された、いうなれば残像である。松の木々を点と喩えるなら、比喩としての点自体は重要とはならず、点と点の間、或いは、見え隠れする点の重なりにある余白の階調にこそ表現がある。換言するなら、描かれない余白のために松の陰影を示した、といえる。概ね西洋絵画では描かれない空間は単なる空白であり、描かれる対象に表現の根幹がある。等伯の「松林図」では、西洋絵画からみれば頼りにならない隙間を重視し、そこが充実する。かたちのない無色透明な大気は色を映し出すこともない。だが、この余白の充実度は雄弁な造形力にあるのではなく、「間」の造形という沈黙表現にあるのだ。この余白空間の沈黙には膨大なエネルギーが内包され、点在する松の陰影は別々の独立した無関係な存在ではなく、その関係においてはたらき合うものとなる。即ち、余白は点（松の陰影）同士のはたらき合う場である。重なり合う点も、離れている点も、全て互いのはたらきを意識するために置かれている。作り手も受け手も、意識は余白を介して関係するエネルギーとなる。等伯は余白を豊かなものとするために、あらゆる無駄を省き、残された最小限度の必然性を松の陰影とした。不要なものを削るほどに本質性が立ち現われ、本質のはたらきを生ずるのである。これを余白の原理とする。

ここで、「間」としての余白をひとつの場とすることができる。余白とは何らかの力を潜在的に含む場、端的には、エネルギーを溜めた場である。緊張と緩和の非常な密度を持つ「間」が空白の不均質を招き、そのなかに自然や人間を含むあらゆるものを表象化し、内と外との両義性とその起点の変幻自在さのうちに無限の空間を生み出す。深い奥行きと横広がりにある大気表現は、見る側のそのままを映し出す余白となる。<sup>(3)</sup>

余白の大氣に点在する僅かながらの陰影と動きが、充実した沈黙と氣配を醸し出す。そのような空間があつて、何も語ることなく時間が過ぎていく。時間が概念であれば、ここにあるのは無時間という思念だけなのかもしれない。即ち、それは無形である。この何もないというのは、形のない意識のエネルギーをみることとした。本来の「間」は空白のエネルギーに満たされたものである、と考える。それを等伯は松の陰影で区切ることで、不可視の実体とした。何かある実体という概念で考えていく他ないが、点と点の関係（松の陰影）は、何もないところへ入る動きと、何かあるところへ向かう動きの双方が、同義的に扱われる。つまり、時間の在り方は無数にあることを示す。実の存在はこの同義性から無限の運動性を生み出す。しかし、これは相関的・物理的に捉える実体ではなく、マイナスとプラスを同時に持ち、どちらでもあり、どちらでもない、全てを同一で捉えるもの、つまり、中道の摂理でみるのがよい。余白の充実は無時間と空間を超越し、全てを包括する何か別の実体とするのは、この摂理に即してはじめてみえてくるからである。

このような造形を可能とした、等伯の一見無造作に見える表現の裏には、実に多彩な技法が秘められている。極端に薄い墨と極端に濃い墨が同じ場所に使われる描法は画期的である。自ずと、画面には中間の階調はない。料紙は目の粗い楮紙で、明礬と膠で滲み止めをし、独特の滲みの効果を狙った。そこに竹（先を叩いて繊維を出し、捻って使う）や藁などの自然物の特性を生かした偶発的な筆法と、連筆の均一性との対比効果が生きてくる。だが、高度な造形技法は大氣表出のためだけに機能する。

大氣のみを描いた「松林図」は、不可視のものを視るという絵画観、即ち、「無形に向かう有形」と「無形からの有形」の相互性としての絵画（注4）の究極にある。それは余白における可視と不可視の関係を、描くことと描かないことの両義性に置いた、「間」そのものの視点である。等伯は大氣表現の余白のなかで、「間」が無形の造形であることを如実に示している。「松林図」は「間」そのものなのである。

#### d. 金地と白地

「松林図」が茶人・千利休の簡素な美である、侘びさびの精神から学んだものの表現であるのは確かであろう。また、それは等伯に去来した風景であり、虚無を知った人間の想いとすることもできる。他方、水墨画は色彩という自然の持つ最大の属性を否定することから、禪の精神性を強調し、理解しようとしてきた。無論、「松林図」はその頂点として、濃霧に無尽蔵の自然や宇宙の全容を象徴した唯一無比の水墨画である。だが、これを禪思想や侘びさびの精神で片付けるのは、「松林図」の世界を狭くすることとなる。もとより、禪思想が積極的に水墨画を受容してきた経緯と、水墨画表現の推移は必ずしも同一ではない。余白という「間」や墨の濃淡という無彩色は、造形的観点からみるべきものなのである。こ

れを等伯の色彩表現にて考えてみる。

等伯の智積院「楓図襖」の大胆で豪放な障壁画は「松林図」と対極的に位置し、一種の暴力性を秘めた表現をみせる。金碧障壁画としての構図や色彩を最大に発揮したこの感覚は、もうひとつの時代精神の所産でもある。「松林図」とは全く対照的な美意識を反映するが、一人の絵師の振幅の大きさを示しながらも、この両作に通底する造形感覚を読み取らねばならない。それは無彩色と有彩色の相関性と、白地と金地の余白空間である。

金箔は装飾として華美な艶やかさを持ち、あらゆる色彩を引き立たせ、対立し、または融合しながら強烈な効果を生む。装飾画である以上、描かれる対象物の演出方法が空間を生かす。だが、たとえ豪華にみえる障壁画でも、対象物や色彩は厳選される。究極的な豪放さの背景には、こうした厳しい選択の過程と置かれる場の主旨が求められるわけで、そこから規律ある自由表現が展開したと考える。要するに、何もない場を何かある場にするための構成である。

「松林図屏風」も同じく、まず襖絵として描かれたものである<sup>(5)</sup>。場の目的と法則の違いが障壁画と水墨画の指向性を分け、色彩の有無もそれにとまなう。だが、両者の色彩性は森羅万象に消失する自己という視点において共通している。「松林図」は墨色という無彩色を白地に、「楓図」は墨法と色彩の融合を金地に示すが、地はそれぞれに最小による最大の表現を生む媒体の役割を果たす。焦点は、白地にせよ金地にせよ、いずれも余白の造形であることに変わりはないことである。

二作品がそれぞれ究極の表現をみせるのは、時空間を自在にし、対極的な造形表現を可能とする余白の絶対性にある。余白が両者の根幹である以上、動の「楓図襖」と静の「松林図」は色彩の有無を越えて、基本的な造形感覚は同じところから発していると言わねばならない。そうみると、「松林図」の静謐な画面の背後には「楓図襖」の荒々しい暴力性が秘められており、また逆も然りといえる。つまり、この相対性は二作品において何ら矛盾することなく混在する。余白は静と動の表現、水墨画と障壁画のどちらにも対応する、幅の広さを持っている。表現手段の相違は指向性を違えても、内実は表裏一体の関係を結ぶわけで、「楓図襖」の金地の裏側に「松林図」の余白の無限性を重ねて見て取れるのである。両者はともに森羅万象を「移<sup>うつ</sup>」にみた時空摂理の表れであり、余白表現の両極を示している。

(続)

一  
二  
八

#### 引用

(引用 1) 『世界の美術 4』(朝日新聞社1978年発行) 16頁5-100

(引用 2) 『世界の美術17』(朝日新聞社1978年発行) 20頁6-188

## 註

- (1) 「絵画制作考 I. モノクローム」(国士舘大学文学部人文学会紀要第34号、平成13年12月発行) 継続の項。
- (2) 但し、中国にて水墨画を学んだ雪舟(1420~1507?)の絵画は、構築的な空間表現を指向しており、日本的な平面表現は希薄である。また、「間」という余白意識は、雪舟以降と考えるものである。
- (3) 西洋絵画移入のない室町末期に、松林図が西洋的な空気遠近法と一点透視図法に近い大気表現をみせるのは画期的である。また、従来の中国山水画の上遠下近法でなく、横広がりの空間構成をみせる。
- (4) 「絵画制作考 [序論]」(国士舘大学文学部人文学会紀要第32号、平成11年12月発行)の「2 無形と有形」の項に示す絵画の定義。
- (5) 画面両端「長谷川」・「等伯」の基準印、右隻と左隻それぞれの地面の高さや山の稜線のずれ、料紙の紙質と紙継ぎのずれ等から、ある寺院の一室の襖絵として描いたという説を採用した。また、同じ理由から、本作品を下絵とする向きもある。

## 参考文献

- マルセル・ブリオン『幻想芸術』坂崎乙郎訳、紀伊国屋書房、1968年。  
吉村貞司『日本美の特質』鹿島出版会、1967年。  
「仏教の思想」(宮崎大学教育文化学部・講義資料) 田村智淳著 2000年版  
『世界の美術15』朝日新聞社、1978年。

## 図版転用

- (図版1&2)『音楽をめざす絵画19世紀Ⅳ』講談社、1993年。  
(図版3～6)『ムンク展』東京新聞社、1981年。  
(図版7)『絵の中の時間17世紀Ⅱ』講談社年、1994年。  
(図版8&9)『世界の美術15』朝日新聞社、1978年。  
(図版10)『日本国宝展』読売新聞社、2000年。

(本学助教授・初等教育)

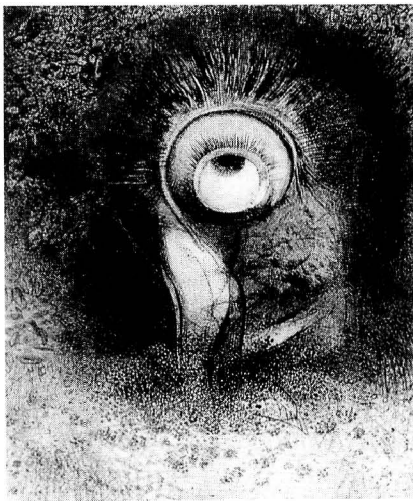


図1 「起源；おそらく花のなかに最初の視覚が試みられた」  
1883年 石版画・紙 22.4×17.8cm  
オディロン・ルドン

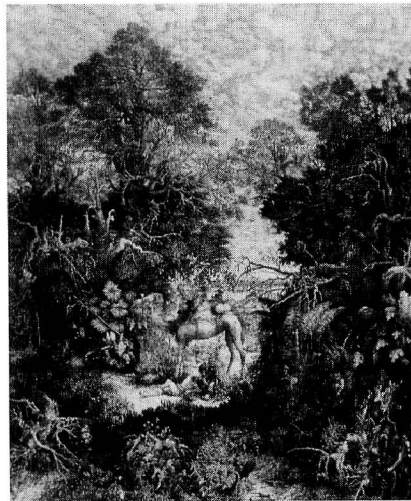


図2 「善きサマリア人」  
1861年 石版画・紙 78.4×62.5cm  
ロドルフ・ブレダン



図3 「接吻Ⅰ」  
1897～8年 木版画・紙 59.1×45.7cm  
エドワルド・ムンク



図4 「接吻Ⅱ」  
1897～8年 木版画；手彩色・紙 45.6×37.7cm  
エドワルド・ムンク



図5 「接吻Ⅲ」  
1898年 木版画；灰色の紙に白い紙を貼付 41×46.6cm  
エドワルド・ムンク



図6 「接吻Ⅳ」  
1902年 木版画（版の部分）・紙 44.7×44.7cm  
エドワルド・ムンク



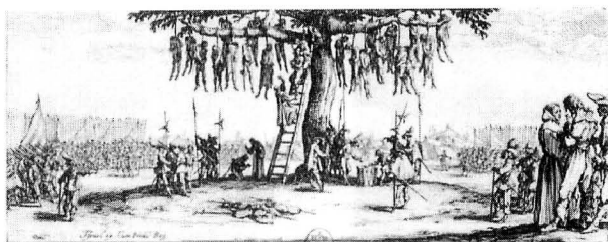


図7 「吊された人々」  
1633年 銅版画. 紙 8.1×18.6cm  
ジャック・カロ



図8 「草の上に座る麦藁帽子の男」  
1883~4年 コンテ. 紙 24×30cm  
ジョルジュ・スーラ



図9 「釣りをする女」  
1884~5年 コンテ. 紙 30.7×23.7cm  
ジョルジュ・スーラ



図10 「松林図屏風」  
16世紀末 紙本墨画 156×694cm(六曲一双)  
長谷川等伯